

NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec

Le plaisir visuel de Valérie

JULIE BEAULIEU

Résumé

Cet article propose une relecture de *Valérie* (Denis Héroux, 1968), film phare du cinéma de *sexploitation* au Québec, et plus particulièrement la relecture de son personnage féminin, suivant les premières réflexions de Laura Mulvey, pionnière anglo-saxonne des théories féministes au cinéma. La réflexion s'intéresse, d'une part, au contexte sociopolitique et culturel nord-américain qui verra naître *Valérie*, un film érotique, et quelques années plus tard *Deep Throat/Gorge profonde* (Gerard Damiano, 1972), un film pornographique étatsunien. La fin des années 1960 et le début des années 1970 marquent en effet l'avènement de la libération sexuelle. Ces deux films demeurent non seulement des témoins importants, mais également des agents actifs de cette libération des mœurs, à la fois produits culturels de cette révolution sexuelle et promoteurs d'une nouvelle forme de liberté. D'autre part, l'analyse de la représentation de la femme dans *Valérie* permet de réfléchir sur la *spectature*, et à plus forte raison sur l'attente dans laquelle sont placés, et ce pour des raisons fort différentes, la spectatrice et le spectateur.

La plus grande force du cinéma est sociale : c'est celle qui offre à chacun d'entre nous l'opportunité et le plaisir de prendre, sans trop d'intimidation, la parole sur des œuvres que nous aimons ou que nous détestons.

Emmanuel ÉTHIS [1]

Film de fesses, film cochon, *softcore*, *sexploitation film* ou *Maple Syrup Porno*, voilà autant de qualificatifs servant à décrire *Valérie* (Denis Héroux, 1968), premier film québécois de déshabillage à être distribué en salles commerciales et à connaître un vif succès auprès du public [2]. L'expression *Maple Syrup Porno*, qui traduit bien la nature sirupeuse de la représentation de la sexualité se limitant exclusivement à l'érotisation de la nudité dans le film *Valérie*, a été lancée par le magazine *Variety* dans le but de décrire une vague de films érotiques réalisés et produits au Québec entre 1968 et 1971 [3]. Selon la *Canadian Film Encyclopedia*, « The term aptly characterizes the films and contrasts them to the more acerbic and violent German pictures called "sauerkraut porno," or "chop sockey" from Hong Kong ». Cette « nouvelle vague » de films érotiques, à saveur sentimentale et patriotique, prend son envol avec *Valérie* dans un contexte sociopolitique particulier : l'avènement de la libération sexuelle et, conséquemment, de la perte d'influence de la morale judéo-chrétienne. Il faut rappeler que la société québécoise s'affranchit peu à peu du patriarcat au moment où commence à émerger l'idée d'égalité entre les hommes et les femmes au tournant des années soixante-dix — ce qu'on appellera plus tard le féminisme. Ces films apparaissent à la suite de l'abolition du contrôle religieux

et politique exercé au Québec, voire judiciaire selon les auteurs du *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*, qui insistent sur la surveillance constante des lettres, mais également du cinéma, depuis son avènement en sol québécois jusqu'aux années soixante (2006, p. 9).

Dans l'histoire du cinéma québécois, la production filmique des années soixante demeure cruciale dans la mesure où, d'une part, elle annonce et confirme les changements sociaux opérés depuis peu, et, d'autre part, participe activement à cette rupture que représente la Révolution tranquille : « [...] les historiens situent le début de la Révolution tranquille entre la mort du premier ministre Maurice Duplessis, en 1959, et l'élection du parti libéral du Québec, en juin 1960, et ils en situent la fin entre le retour au pouvoir de l'Union nationale, en 1966, et la crise d'Octobre, en 1970 » (Véronneau, p. 87-88). C'est effectivement au cours des années soixante que le terme censure va disparaître de la loi du cinéma et que cette même loi va subir un revirement copernicien : « [...] l'acceptable n'est plus déterminé en fonction de critères fixés par l'autorité politique et religieuse, mais bien par ceux que les nouveaux censeurs perçoivent comme des normes qui correspondent au consensus social et au seuil de tolérance de l'ensemble de la société » (Hébert et *al.*, p. 18). Bill Marshall témoigne également du fait que les années de censure filmique ont mené à la production du film *Valérie* comme à l'explosion du cinéma érotique québécois à sa suite (p. 54). Il faut aussi souligner que les idées politiques circulaient plutôt librement à cette époque. Ainsi, l'on comprend que le Québec des années soixante s'engageait sur la voie de la permissivité prise partout en Occident — l'avènement du cinéma pornographique aux États-Unis dans les années soixante-dix en est un exemple probant. La révolution sexuelle et l'avènement du féminisme, moments clés auxquels correspond la sortie du film *Valérie* sur les écrans québécois, sont, non seulement marqués par la diffusion des différents discours sur la sexualité, mais également l'épanouissement que procure la libération sexuelle pour des femmes en quête d'identité, de reconnaissance et d'égalité. Ainsi la virginité, l'innocence et la pudeur associée traditionnellement à la féminité ne sont plus autant prisées pour définir et qualifier la représentation de la femme moderne (Dorlin & Fassin, p. 22).

Le dispositif exhibitionniste qu'est le déshabillage au cinéma, et sur lequel repose le film *Valérie*, réalise un double fantasme voyeuriste : à la fois masculin et nationaliste, d'où l'expression désormais associée au film : « Déshabiller la petite Québécoise ». Et c'est d'ailleurs ce que fait le film, déshabiller une jeune fille bien de chez nous, mais dans quel but? Pour témoigner de la liberté naissante d'une nation qui s'incarnerait dans le portrait d'une jeune femme aux mœurs plutôt légères? Rien n'est moins certain. Cet article propose donc une relecture du film *Valérie* suivant les premières réflexions de Laura Mulvey, pionnière anglo-saxonne des théories féministes du cinéma (dites théories du regard). Par conséquent la réflexion, qui portera essentiellement sur le personnage féminin, fera écho tant aux représentations contemporaines de la sexualité qu'aux moments clés de l'histoire culturelle nord-américaine, à l'exemple du film *Deep Throat/Gorge profonde* (Gerard Damiano, 1972), qui eut l'effet d'une bombe à sa sortie aux États-Unis. Car comme le souligne Julie Lavigne à propos des images et des représentations de la sexualité au Québec, « le début des années 1970 est culturellement associé à trois mouvements sociaux précis : la libération sexuelle, l'essor d'un

féminisme radical s'intéressant de plus en plus à la sexualité et le début d'un mouvement cinématographique *hardcore* [...] » (2009, p. 11). Voyons, dans un premier temps, les effets cinématographiques de la révolution sexuelle pour ensuite, dans un deuxième temps, examiner le « sort » réservé à la spectatrice, placée dans l'attente d'une discussion substantielle autour de la sexualité féminine qui, cependant, n'aura pas lieu. La troisième partie mettra en lumière l'importance de la mise en scène du fantasme masculin dans ce film qui maintient également le spectateur dans l'attente, plus précisément dans l'attente de son désir inassouvi du fantasme lesbien.

La révolution sexuelle et le cinéma

Longtemps nous aurions supporté, et nous subirions aujourd'hui encore, un régime victorien.

L'impériale bégueule figurerait au blason de notre sexualité, retenue, muette, hypocrite.

Michel Foucault [4]

« Le sexe dans les films est quelque chose de particulièrement volatil : il peut exciter, fasciner, dégoûter, ennuyer, instruire et inciter », affirme Linda Williams (Hardy, par. 2). *Deep Throat*, film fondateur de la pornographie *hardcore* [5] aux États-Unis, a fasciné le public américain dès sa sortie en 1972 [6]. Les spectatrices et spectateurs, poussés par un vent de liberté sous l'avènement de la révolution sexuelle et féministe, qui a pris son envol à la fin des années soixante, se sont rués au cinéma du coin pour y regarder, en toute liberté, *a dirty picture*. « Le succès est immédiat, et comme des vedettes hollywoodiennes y assistent et le commentent sans réticence, il devient normal de s'y rendre en couple » (Hébert et *al.*, p. 177). Ce public, désormais libéré des valeurs conservatrices issues de l'alliance entre les pouvoirs de la religion et du patriarcat [7], héritage d'un supposé régime victorien, trouvait dans ce film non pas tant une représentation dégradante du sexe, même si hautement explicite, mais plutôt une première forme de discours sur la sexualité des femmes — bien que cette idée d'un clitoris logé au fond de la gorge soit des plus saugrenues et axée sur la différenciation sexuelle. C'est-à-dire que la mise en scène de la sexualité dans *Deep Throat* ne fait qu'accentuer la différence sexuelle entre les femmes et les hommes qui jouissent du plaisir érotique de manière différente. Il faut également savoir que le rôle du clitoris dans l'histoire de la sexualité n'a été considéré que tardivement au XX^e siècle, vers le milieu des années soixante. De plus, l'énigmatique sexualité féminine dont les effets de l'orgasme, qui se produit chez la femme à l'intérieur du corps en comparaison à la jouissance masculine (l'éjaculation), d'autant plus visible parce qu'externe, demeurait un des grands mystères de la psychanalyse freudienne [8]. L'engouement pour le film et son sujet, la sexualité explicite, est par conséquent ancré dans l'histoire culturelle et la révolution sexuelle de l'époque, ce pour quoi *Deep Throat* est considéré à la fois comme un marqueur social, politique et économique important.

Le Québec de la Révolution tranquille n'est pas en reste : « [a]vec les années 60, une grande découverte illumine les écrans : la sexualité n'est plus un péché, ni un 'devoir' à remplir » (Carrière, 1983, p. 62). Le Québec participera lui aussi, avec un cycle de films érotiques (*sexploitation films*), à l'histoire culturelle nord-américaine. Dans un article intitulé « Le Cinéma Québécois : Canada's French

Language Feature Film Industry », John D. Turner souligne l'importance du développement d'un cinéma de sexploitation (*home-grown sex films*) qui s'inscrit dans le contexte d'une société à l'orée de la modernité (1975, p. 69). Pour plusieurs, le développement narratif du film *Valérie*, qui suit l'évolution du personnage féminin, une jeune femme en quête de liberté incarnée par la jeune Danielle Ouimet, dresse le portrait de la société québécoise en pleine Révolution tranquille :

The film opens with Valérie leaving her covent school to climb onto the back of a motorcycle and ride off into the modern world. She is married by the end, but not before doing stunts as a go-go dancer and prostitute. To many it appeared an accurate shorthand description of the state of Quebec society nine years after the death of Duplessis, and as many years into the quiet revolution (1975, p. 69).

Enivré par ce vent de folie qui levait timidement le voile sur les tabous sexuels, le public québécois, encore sous l'influence du clergé dont le pouvoir tirait néanmoins à sa fin, acceptait de manière plutôt favorable la nudité à l'écran, comme en témoigne le film *Cinéma québécois : le désir* (Lafrenière et Privet, 2008, 10 min. 30 à 11 min), bien que traditionnellement, et particulièrement à l'époque de la Grande noirceur, la sexualité était violemment condamnée par le clergé. Il n'est donc pas étonnant que la mise en scène de l'acte sexuel non simulé et la représentation des organes génitaux furent jugées pornographiques par les autorités (religieuses) de l'époque. C'est-à-dire dégradantes, et ce, particulièrement pour les femmes, car la pornographie est depuis toujours affaire d'hommes, contrairement à un certain romantisme qui est attribué d'office aux femmes selon la loi du genre (*gender*). Pour Martine Van Woerkens, qui commente l'ouvrage *Défaire le genre* [9] de Judith Butler, pionnière des études de genre (*gender studies*) aux États-Unis, « [l]e genre, construit dans les rapports sociaux de pouvoir entre hommes et femmes, se fonde en général sur une légitimité prétendue naturelle liée à la bicatégorisation biologique des sexes » (2008, par. 7). Ainsi cette conception genrée, et par conséquent limitée de la pornographie, est demeurée jusqu'à tout récemment inchangée au Canada, comme en témoigne l'affaire *R. c. Butler* en 1992 au sujet de l'ouverture d'une boutique de vente et de location de vidéocassettes et de magazines pornographiques à Winnipeg. Dans la décision rendue par la Cour suprême du Canada, le juge Sopinka

[...] au nom du tribunal, a déclaré que même s'il peut être difficile d'établir l'existence indubitable d'un lien direct entre l'obscénité et le préjudice causé à la société, il existe néanmoins suffisamment de preuves pour démontrer que le fait d'être exposé à des images dégradantes ou déshumanisantes de la sexualité est nocif pour la société et, plus particulièrement, qu'il a une incidence défavorable sur les attitudes envers les femmes (Robertson, 1992).

La sexualité non simulée, à l'écran comme dans les magazines, est donc non seulement affaire d'obscénité pour ce juge, mais également, et avant toute chose, une pratique dangereuse pour les femmes. Exemple sexiste, certes, qui positionne la spectatrice comme une victime potentielle, mais un jugement qui, de surcroît, en dit long sur l'incompréhension généralisée face à la pornographie : la pornographie est à la fois un concept (un point de vue sur la sexualité) et un genre

cinématographique (même si mineur et peu considéré). À cela s'ajoute l'équation *nudité = sexualité* alors qu'il s'agit bien là de concepts et de représentations distinctes à ne pas confondre.

Cette comparaison entre *Valérie* et *Deep Throat* pourrait dès lors sembler déplacée, d'autant que le premier film n'est pas classé X comme le second, malgré ce qu'en dit Bill Marshall, affirmant qu'il s'agit là du premier film pornographique réalisé au Québec (p. 65). Si la mise en scène de la sexualité diffère considérablement d'un film à l'autre (*Valérie* est un film érotico-romantique bien plus qu'un film pornographique [10]), tous deux demeurent des témoins importants de la révolution sexuelle et des agents actifs de la libération des mœurs au tournant des années soixante-dix en Amérique du Nord. Difficile également de ne pas associer, le temps d'un instant, le destin de ces deux figures mythiques du cinéma, Valérie (Danielle Ouimet) et Linda (Linda Lovelace), qui ont chacune porté pendant plusieurs années le poids de leurs expériences cinématographiques [11]. Il n'en demeure pas moins que le public de la fin des années soixante a regardé à maintes reprises — et ce sans être vu, car tel est le plaisir du spectateur-voyeur — le déshabillage répété de la voluptueuse Danielle Ouimet, sex-symbol québécois s'il en est un, qui a fait entrer le spectateur (et la spectatrice) de plain-pied dans la modernité culturelle.

Autour de la sexualité féminine : la spectatrice placée dans l'attente

There would be no such thing as spectatorship if the cinema did not function as a powerful form of pleasure, entertainment, and socialization.

Judith Mayne [12]

Valérie s'annonce d'emblée sous le signe de la libération. L'ouverture du film, qui met en scène le personnage principal, Valérie, nue devant une glace, illustre bien l'émancipation féminine dont sa nudité est garante — à tout le moins dans les premières séquences du film. C'est-à-dire non seulement cette idée d'acceptation du corps, qui passe par le regard de soi sur soi, à travers le reflet que renvoie la glace, mais aussi la magnification de ce corps, de sa beauté, d'où le rituel de soins opéré par la jeune femme [13]. C'est à la lueur de la chandelle que Valérie se regarde, s'admire, se coiffe, se fait belle et séduisante. Vêtue d'une chemise diaphane qui laisse deviner la courbe de ses seins, Valérie fait clignoter la lumière de sa chambre une fois qu'elle se sent prête, c'est-à-dire satisfaite de l'image qu'elle projette. Lorsqu'elle ouvre la porte en pensant y trouver un amant, Valérie fait face à une religieuse qui souhaitait depuis un moment démystifier le petit manège érotique de la collégienne. Valérie étudie auprès des sœurs pour exercer le métier d'institutrice, une profession respectable qui fera d'elle une femme honorable. C'est à ce moment que ses ennuis commencent et que débute sa révolte contre le système en place : le pouvoir de la religion et du patriarcat.

Essentiel au développement narratif du film, le personnage féminin, et à plus forte raison son corps et ses attributs érotiques (ses seins et ses fesses), demeure le moteur de cette libération sexuelle annoncée dès le début du film par le vrombissement du moteur de la moto, et dont les mécanismes d'érotisation et de mythification de la star en devenir (Danielle Ouimet) passent par le regard masculin. Le film porte en effet très bien son nom. Tous les regards convergent vers elle,

Valérie, ou plus justement sur sa poitrine, offerte au spectateur comme aux personnages masculins dans la logique hétérosexuelle de l'histoire. Objet de fantasme, élément nécessaire au bon fonctionnement du spectacle érotique sur lequel reposent le film et l'ensemble du cinéma narratif, du moins dans la tradition des théories féministes au cinéma instaurée par Laura Mulvey [14], Valérie dévoile son jeu et ses atouts, se trémousse au son de la musique dans un club de danseuses *topless*. Valérie, femme-image, icône sensuelle, est mise en scène pour être exhibée, regardée, vue. Sans elle le film n'existe pas.

De toute évidence, les attentes de la spectatrice sont flouées. En effet, les premières séquences de *Valérie*, prometteuses au regard de la présence féminine à l'écran, sont consacrées à la quête identitaire du personnage féminin qui passe uniquement par la marchandisation du corps, à l'exemple de la danse *topless* ou de la prostitution, et non pas par un réel questionnement sur la femme et son désir. Commentant *Valérie* et le cinéma de sexploitation dans son ensemble, le cinéaste québécois Jean Pierre Lefebvre insiste, à juste titre, sur l'évacuation du désir féminin dans le film au profit d'un voyeurisme supplémentaire : « Malheureusement le cinéma érotique, le premier cinéma érotique ici, l'a contourné, l'a évité complètement. On n'a pas parlé de désir, on n'a pas parlé de seins, on n'a pas parlé de fesses, on a parlé de frustrations, et donc, on a créé un voyeurisme supplémentaire » (Lafrenière et Privet, 23 min. 34 sec. à 23 min. 49 sec.). Les attentes de la spectatrice sont ainsi flouées dans la mesure où le film pose d'emblée Valérie comme le personnage principal autour duquel va se développer le récit sans pour autant lui accorder le pouvoir de sa représentation. C'est-à-dire cette possibilité, pour elle et les personnages féminins du film, d'approfondir ce qu'est le désir féminin en dehors du système genré des regards sur lequel repose le récit filmique et à l'extérieur du système de valeurs patriarcales dans lequel s'inscrit et se déploie l'histoire. Il s'avère pertinent de rappeler ici la tradition du cinéma narratif classique, fortement critiquée par Laura Mulvey, dans laquelle les personnages féminins demeurent des éléments décoratifs, évoluant la plupart du temps dans l'ombre des personnages masculins, seuls véritables héros cinématographiques parce que porteurs du récit [15]. Comme le soutient Bill Marshall, Valérie est là pour être regardée, tout en précisant l'impasse de la masculinité au Québec qui, selon lui, a favorisé cet engouement pour le personnage féminin au cinéma, et particulièrement dans les films érotiques : « Given the impasses of Quebec masculinity, it is significant that the most successful Quebec film of the decade in terms of box-office revenue places a woman at the centre of a project of reconciliation, hegemony, modernity, and pleasure (but, decisively, a woman to be looked at) » (p. 65).

Dans *Deep Throat*, non seulement le film débute-t-il avec deux personnages féminins, mais il donne également la parole aux femmes qui expriment leur désarroi face à des expériences sexuelles peu concluantes (Linda ne peut atteindre l'orgasme durant la pénétration vaginale). Si le film *Valérie* n'engage pas une véritable discussion autour de la sexualité féminine, il place néanmoins la femme au centre de ses préoccupations, un geste particulièrement appréciable d'autant plus qu'il fait d'elle son personnage principal. C'est une avancée remarquable pour le cinéma québécois qui n'avait jamais

placé le personnage féminin au centre de ses préoccupations avant les années soixante. Néanmoins il faut considérer l'apport de la nouvelle vague cinématographique à la mise en scène du personnage féminin, qui propose une image moderne de la femme, avec des caractéristiques nouvelles : « [...] de la jeune ingénue [qui] deviendra dans les années 70 le célèbre prototype de la "jeune et libre célibataire" » (Carrière, p. 59). C'est ainsi que Barbara (*Un chat dans le sac*), Pierrette (*Mon amie Pierrette*) et Mouffe (*Jusqu'au cœur, Où êtes-vous donc?*) vont contester à leur manière l'ordre patriarcal et les valeurs traditionnelles que sont la religion et la famille. Ces personnages féminins, explique Louise Carrière, « [...] ne sont plus des représentantes de la vierge au cœur pur ni de la prostituée au cœur d'or. Elles ne sont pas non plus réductibles à l'image passive de la mère » (p. 60). C'est en ce sens que *Valérie* et son personnage ont ouvert la voie à d'autres personnages féminins, à des représentations plus modernes de la femme, même si, et de façon générale, le cinéma masculin de fiction des années soixante et soixante-dix n'accordait pas le premier rôle ni le pouvoir de sa représentation à la femme [16]. Alors, si le film *Valérie* impose une femme comme personnage principal, il n'en demeure pas moins qu'il la positionne au centre des regards et dans une logique hétérosexuelle et patriarcale qui fait fi des préoccupations de la spectatrice, littéralement placée dans l'attente du dévoilement de cette nouvelle femme — une femme moderne — qui ne viendra pas. Au contraire, la libération de Valérie, qui passe par une sexualité débridée au début du récit, se voit vite refoulée par un retour aux valeurs traditionnelles. De la prostituée au cœur d'or, elle passera à la mère qui prend en charge. De même, le film marquera à la toute fin le retour de la représentation traditionnelle du personnage féminin, cette femme gardienne du Foyer et de la Vertu (Carrière, p. 56) — j'y reviendrai.

À l'instar du film *Deep Throat* qui ne répond pas davantage aux attentes de la spectatrice (la discussion autour du clitoris n'étant en fait qu'un prétexte mis au service de la représentation graphique du fantasme masculin qu'est la fellation), la mise en scène de la nudité et des tabous dans *Valérie* sert également des intérêts masculins et hétérosexuels. Le film ne s'intéresse donc pas tant à la psychologie de Valérie qu'à son corps, qui devient rapidement un symbole érotique. De fait le film en reste là, c'est-à-dire qu'il ne va pas plus loin dans l'investigation du personnage féminin et de sa sexualité. Ainsi il ne cherche pas à comprendre les motivations profondes de cette jeune femme dont les pratiques sexuelles débridées servent une quête d'identité avortée par la rencontre soudaine d'un homme à qui elle offrira son corps, mais, plus important encore, son cœur. Le film enchaîne rapidement des scènes de danse érotique et de prostitution, en plus de mettre en scène un personnage féminin noire (Andrée) dont l'orientation sexuelle — elle est ouvertement lesbienne — servira à attiser d'autant plus le désir du spectateur masculin. Du coup, le film bascule sous le regard insistant de l'homme, qui regarde et transpose ses fantasmes sur l'image de la femme. Comme pour *Deep Throat*, dont le changement de point de vue s'effectue tout aussi rapidement (d'une discussion autour de la sexualité des femmes le film s'épanche sur les fantasmes masculins hétérosexuels dont l'imagerie renvoie aux clichés répandus de la représentation de la pénétration et de la jouissance masculine [17]), le film *Valérie* ne s'adresse pas aux spectatrices, pas même aux lesbiennes. Comme

le montre la lecture de Bill Marshall, il s'adresse directement au spectateur hétérosexuel :

[...] many of the scenes, including the very first, and much of the narrative (Valérie poses in the artist's studio) are constructed around the baring of Danielle Ouimet's breasts and can be seen to partake of those very 1960s constructions of sexual liberation as a greater availability of stimulation and relief for heterosexual men [...] (p. 65).

Autant dire que *Valérie* ne s'intéresse qu'au spectateur, et plus justement au regard masculin sur lequel repose l'érotisme de sa mise en scène.

De l'importance du regard dans la mise en scène du fantasme masculin

Qu'on le considère comme un espace symbolique et ambivalent où s'expriment de manière codifiée les conflits et les tensions socioculturelles ou, au contraire, comme un espace où sont réitérées les relations traditionnelles de domination, le genre est le creuset de représentations récurrentes qui travaillent à produire, modifier ou renouveler les normes sexuées.

Raphaëlle Moine et Geneviève Sellier [18]

« Le fétichiste comme le voyeur... comme le spectateur doit maintenir une distance avec l'image. Le plaisir visuel au cinéma implique conséquemment un processus d'objectivation de l'image, de séparation entre le sujet et l'objet du regard », selon Denise Pérusse (p. 68). Si le sujet spectatorial, comme l'exprime Pérusse, fait semblant dans la mesure où il sait pertinemment qu'il se trouve au cinéma, donc placé devant une image sur un écran, quel qu'il soit, ce spectacle visuel et sonore des corps fait en sorte qu'il puisse s'y identifier (p. 68). Dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema », texte fondateur des théories féministes au cinéma, Laura Mulvey explique comment le plaisir de regarder, plaisir fondamental du cinéma, se structure dans le film narratif à partir des principes de l'actif et du passif, qui reposent eux-mêmes sur une conception patriarcale du monde fondée sur un rapport sexuel d'opposition.

Dans un monde construit sur l'inégalité sexuelle, le plaisir de regarder a été divisé entre l'actif/masculin et le passif/féminin. Le regard déterminant du masculin projette ses fantasmes sur la figure féminine, la modelant en conséquence. Dans leurs rôles traditionnellement exhibitionnistes, les femmes sont à la fois regardées et exposées, leur apparence étant construite pour provoquer un fort impact visuel et érotique qui en soi est un appel au regard [*to-be-look-at-ness*]. La femme exposée comme objet sexuel est ainsi le motif récurrent du spectacle érotique : des pin-ups au strip-tease, de Ziegfeld à Busby Berkeley, elle capte le regard, joue pour lui, et signifie le désir masculin. Le cinéma grand public a habilement combiné le spectacle et la narration (notons, cependant, à quel point les numéros chantés et dansés brisent le flux de la diégèse) (Mulvey 2005, par. 1).

Si tous les regards masculins se posent sur Valérie, tant dans le film (les personnages) qu'à l'extérieur du film (les spectateurs), elle demeure également l'objet du regard de sa colocataire Andrée, ouvertement lesbienne [19]. Selon une approche davantage *queer* de la spectature, en comparaison à celle de Mulvey pour qui, dans cet essai féministe inspiré par la psychanalyse

freudienne et lacanienne, la spectatrice est volontairement évacuée du système issu de la logique patriarcale, donc un système reléguant au second plan le sexe féminin jouant un rôle passif (en société comme dans le film), l'on pourrait aisément imaginer une spectature plurielle qui tiendrait compte de l'ensemble des spectatrices, et ce, notamment à partir d'une analyse plus fine du personnage d'Andrée. Néanmoins, le film *Valérie* étant construit sur un schéma hétéronormatif, c'est-à-dire axé à la fois sur la norme hétérosexuelle et un rapport hiérarchique entre les sexes, il s'avère d'autant plus pertinent de pointer du doigt l'utilisation narrative de la lesbienne à des fins purement érotiques (dans le but d'exciter le spectateur) et d'exploitation (il s'agit d'un film commercial dont l'objectif premier est lucratif). Ainsi dans cette logique Andrée sera, tout comme Valérie, exhibée. L'on exploitera, dira Denis Héroux sous la forme d'une boutade qui renvoie au contexte politique du Québec des années soixante et soixante-dix, les « ressources naturelles » de Valérie/Danielle Ouimet (Lafrenière et Privet, 13 min. 20 sec.). Au final, cette allusion à la potentielle bisexualité de Valérie, qui se déclare pourtant hétérosexuelle, participe activement de la mise en scène d'un fantasme masculin bien connu, le rapport sexuel entre deux femmes, notamment exploité dans le cinéma érotique [20], mais également, et plus largement dans le cinéma de fiction contemporain [21]. Dans *Valérie*, le récit table sur cette éventuelle rencontre sexuelle entre les deux femmes pour éveiller le fantasme en faisant intervenir Andrée dans des situations où l'ambivalence des sentiments de Valérie pour cette femme, et son attirance sexuelle naissante, accentuent le « suspense » érotique. Valérie sautera-t-elle la clôture alors qu'Andrée l'invite à s'allonger auprès d'elle pour prendre un peu de repos? Comment réagira Valérie lorsque Andrée lui tend une serviette à la sortie du bain? Répondra-t-elle aux avances d'Andrée? Rien n'est moins sûr pour le spectateur placé dans l'attente et l'expectative d'une relation sexuelle à venir entre les deux femmes ou, à tout le moins, dans l'attente d'un rapprochement intime significatif qui n'aura cependant jamais lieu.

La relation entre Valérie et Andrée exemplifie le rôle passif que jouent les femmes dans la tradition du cinéma narratif, suivant la critique de Mulvey, alors que les personnages masculins, à l'image du spectateur-voyeur, demeurent des agents actifs du récit : ce sont eux qui regardent et transposent leurs fantasmes sur l'image de la femme. Ce qui est particulièrement intéressant dans cette relation non consumée entre les deux femmes, alors que Valérie refuse le baiser d'Andrée avant d'aller dormir, c'est la représentation de la lesbienne mise au service du fantasme masculin. Car en fait le film ne révolutionne pas tant les mœurs sexuelles bien établies en préservant/valorisant/démystifiant la lesbienne, c'est-à-dire sa psychologie, son identité, sa sexualité. Au contraire, ce « spectacle » érotique auquel participent Valérie et Andrée, à la fois spectacle de danse érotique et spectacle cinématographique, satisfait la pulsion scopique masculine, autrement dit le plaisir visuel du spectateur. Et d'autant plus que les scènes de danse suspendent le récit selon cette logique combinatoire du spectacle et de la narration dans l'esprit de Mulvey (« *notons, cependant, à quel point les numéros chantés et dansés brisent le flux de la diégèse* »). Ces scènes attirent systématiquement le regard du spectateur en l'orientant sur ce qu'il doit regarder : Valérie et Andrée, qui se déhanchent les seins nus, au son d'une musique psychédélique. De surcroît, l'attirance

sexuelle d'Andrée envers les femmes l'amène à développer, en présence de Valérie, une gestuelle et une manière de s'exprimer des plus sensuelles. Le regard insistant d'Andrée, érotisé du moment qu'elle affirme son homosexualité à la travailleuse sociale (Andrée s'approche « dangereusement » de la travailleuse sociale, interprétée par Clémence Desrochers, en lui expliquant suavement à quel point elle aime les jolies filles), fonctionne comme le regard des personnages masculins en prenant le relais du regard du spectateur, qui converge également sur elle, Valérie. La proximité entre les deux femmes qui partagent le même appartement fait en sorte qu'Andrée puisse regarder et admirer le corps de Valérie autant qu'elle le désire sans toutefois, et comme le spectateur placé à distance de l'écran, « consommer » ce corps. D'ailleurs, Andrée ne déshabille pas Valérie. C'est plutôt Valérie qui se déshabille pour la caméra. Lorsque Andrée, nue et allongée sur le lit de Valérie, souligne qu'il fait une chaleur insupportable, Valérie n'enlève pas sa robe de nuit. Résiste-t-elle au désir d'Andrée ou n'est-elle tout simplement pas intéressée à explorer sa sexualité avec une autre femme? Quoi qu'il en soit, le fantasme du plaisir de la sexualité lesbienne demeure un fantasme pour Andrée comme pour le spectateur. Valérie ne se déshabille pas dans ces circonstances.

Il faut ajouter que le voyeurisme du spectateur, sollicité par la mise en scène du déshabillage, peut également s'expliquer par le bouillonnement des années soixante relativement aux questions d'éducation morale au Québec. En effet, c'est précisément au cours de ces années de libération sexuelle qu'on a vu naître le cinéma érotique, un fort courant cinématographique qui a amené sur nos écrans diverses productions en provenance du Japon, de la Suède et du Danemark, présentées aux Québécoises et Québécois de l'époque comme autant de variations sur le thème de l'éducation sexuelle. Autrement dit ces films, à l'exemple d'*I, A Woman* (Mac Ahlberg, 1965), qui a d'ailleurs causé beaucoup d'émoi [22], étaient vus comme de véritables leçons de sexe sur grand écran. Louise Carrière affirme d'ailleurs, et avec justesse, que ce voyeurisme, fondateur du film de déshabillage tel *Valérie*, demeure étroitement relié au manque d'éducation sexuelle dans les écoles, « [...] à l'absence de véritables débats sur les rôles sexuels, ainsi que d'une conscience plus généralisée de l'oppression des femmes » au tournant des années soixante-dix (1983, p. 66).

Épilogue : libertine Valérie?

Je je, suis libertine
Je suis une catin
Je je, suis si fragile
Qu'on me tient la main
Mylène Farmer [23]

Au-delà de la nudité et des scènes de rapports sexuels, qui sont d'ailleurs simulées et orchestrées par des techniques hollywoodiennes fort bien connues, afin de dissimuler certaines parties du corps (en particulier les organes génitaux) durant les ébats, le film *Valérie* épouse les conventions du mélodrame dans lequel les personnages principaux (par exemple, Valérie et Patrick) s'opposent pour mieux se réconcilier à la toute fin. Ainsi, la figure rebelle et libertine du personnage de Valérie, qui

fait table rase de l'ordre établi en passant de la danseuse érotique à la prostituée de luxe, s'assagit considérablement vers la fin du film, au moment où elle retourne aux valeurs traditionnelles (et religieuses) que sont l'amour et la famille.

Plusieurs séquences du film demeurent exemplaires de ce retour à la tradition du romantisme. La relation sexuelle entre Patrick et Valérie, présentée comme un véritable acte d'amour et non pas comme une simple « baise » monnayable, est consumée chez l'homme. La maison, plus que la chambre d'hôtel ou le petit appartement de type collégien dans lequel Valérie reçoit ses clients, symbolise la stabilité de la cellule familiale. Les deux amants font l'amour pour la première fois devant le feu qui crépite (signe évident de leur passion) alors que François, le fils de Patrick, dort paisiblement à l'étage. Au réveil, le lendemain matin, le père lance à son petit garçon sur un ton enjoué : « Hé bien mon cher fils, je crois que nous allons nous faire prendre en mains! ». Cette remarque sonne évidemment faux dans le contexte québécois actuel où l'égalité entre les femmes et les hommes est désormais acceptée par l'ensemble de la population — bien qu'il reste encore du travail de conscientisation à accomplir. Néanmoins, à l'époque où vit le personnage de Valérie, la société demeure très répressive à l'égard des femmes et par conséquent limitative. Ce pour quoi il s'avère essentiel de mesurer la « réelle » liberté des personnages féminins du cinéma masculin de cette période, soutient Louise Carrière (p. 60).

Valérie la catin, celle-là même qui faisait fi des conventions et de l'éducation religieuse reçue au couvent, alors qu'elle s'apprêtait à devenir institutrice, se transforme rapidement, et pour les besoins de l'histoire, en une mère potentielle pour le petit François et une femme — une mère? — pour Patrick. Le film se termine sur une note joyeuse, voire légère, à l'image même du *happy ending* hollywoodien *made in Quebec*. À preuve, la course effrénée des deux amants sur le Mont-Royal et le baiser de réconciliation qui scelle à tout jamais l'union, sous les drapeaux du Québec flottant au gré du vent. « Moi je veux vivre! », chante Valérie/Danielle Ouimet. Mais vivre comment et à quel prix? La mise en scène des personnages est remarquable à cet égard lors de la scène finale. Placée entre ses deux hommes, Valérie tient la main de Patrick, à sa gauche, puis prend celle du petit François à sa droite. Ce simple geste marque la double acceptation de Valérie. À la fois l'acceptation de François, qu'elle élèvera comme son propre fils, mais également l'acceptation du contrat qu'implique cette relation amoureuse plus sérieuse : elle deviendra une femme acceptable, celle qui scelle le pacte amoureux (familial). L'image se fige alors sur cette famille reconstituée mais unie, au centre de laquelle se place la libertine qui n'appartient désormais plus à cette catégorie marginale. Cette union avec Patrick et son fils marque définitivement la fin d'une époque. Valérie n'est plus une jeune fille frivole aux mœurs légères, mais bien une femme, autrement dit une mère : celle qui prend en charge.

Ainsi la spectatrice (plus que le spectateur) reste sur sa faim, ou à tout le moins demeure perplexe quant à la destinée du personnage de Valérie. Car en fait le film dépeint moins le portrait d'une jeune femme émancipée dans un Québec ouvert sur la modernité que la nécessité de se conformer à un cadre genré dans lequel elle doit, en tant que femme (sexe femelle), performer le genre féminin en répondant, par ses gestes, paroles et actions, au rôle que lui attribue la société en fonction de son

sexe. Si, au départ, la liberté sexuelle de Valérie traduit une quête d'identité en tant qu'elle se découvre à travers sa propre sexualité (son propre désir), très vite ses comportements sexuels « déviants » sont relégués à une simple révolte de passage sans trop de conséquences. En fait, la nature désinvolte de Valérie sert uniquement au développement érotique de l'histoire, à sa représentation visuelle qui exige la mise en scène de la nudité, et ce, comme l'a démontré Mulvey, pour le plaisir visuel du spectateur. À preuve la rapidité avec laquelle le récit met en œuvre la rencontre entre Valérie et Patrick de même que la facilité avec laquelle la relation amoureuse se construit. Le film passe effectivement et rapidement du mode érotique au mode romantique, de sorte que les séquences de nudité laissent place à celles mettant en scène François et Patrick. De surcroît, les passages de nudité seront dorénavant réservés au couple naissant, comme en témoigne la séquence mettant en scène Valérie, qui pose nue devant Patrick s'exécutant sur une toile. Cette mise à nue du personnage ne sert plus uniquement le plaisir de regarder du spectateur, mais bien les visées du récit. En effet Valérie se transforme en modèle vivant dans cette scène, et si elle se déshabille, c'est bien au nom de l'art même si, dans la logique du film érotique, elle se dévêt pour la caméra — et conséquemment pour le spectateur. Contrairement à bien d'autres scènes du film, dont celle où Valérie se baigne dans un lac alors que son ami inspecte minutieusement sa moto, le déshabillage du personnage n'est pas motivé aussi clairement par le récit. Le fait que son ami ne jette aucun coup d'œil à Valérie qui nage sur le dos, laissant ainsi poindre le bout de ses seins à la surface de l'eau, incite évidemment à penser qu'elle ne se dévêt pas pour lui (contrairement à celle où elle pose nue devant Patrick) mais bien pour la caméra, donc pour le plaisir du spectateur-voyeur. Cette séquence rappelle par ailleurs celle du film tchécoslovaque *Ekstase/Extase* (Gustav Machatý, 1933), dans lequel une jeune femme se baigne nue, nageant sur le dos [24]. Si Valérie quitte progressivement la prostitution pour s'abandonner aux bras de Patrick, qui peut lui offrir une vie meilleure et plus de stabilité (tant matérielle et psychologique qu'émotionnelle), il est également possible d'y voir là la manifestation de la fragilité du personnage qui, il faut bien l'avouer, n'est pas une véritable catin. La danse érotique et la prostitution ne sont que des prétextes au déshabillage de la jeune actrice, et en cela ne participent en aucun cas à l'émancipation du personnage de Valérie, émancipation qui aurait sans doute apporté plus de profondeur au film et, du même coup, répondu aux attentes d'un public féminin en quête du désir féminin plus que de sa simple nudité [25].

Moralité de cette histoire qui a « hanté » le Québec moderne, si moralité il y a? Le public québécois connaît bien les seins de Valérie, les fesses de Valérie. On en parle encore aujourd'hui, signe que ce personnage, une jeune fille comme les autres (Danielle Ouimet n'était pas encore connue à l'époque), a marqué l'imaginaire de toute une génération. Dans la dernière scène du film *Les Filles du Roy*, réalisé par Anne Claire Poirier en 1974, la cinéaste pose, dans un contexte cependant fort différent, le même geste : déshabiller Valérie/Danielle Ouimet. Lentement, le tissu dans lequel est enveloppée l'actrice, nue, est déroulé devant la caméra documentaire de la cinéaste. Cette fois-ci par contre, la caméra ne sert pas à déshabiller l'actrice, du moins pas dans le sens où le fait le film érotique de Denis Héroux. Les propos d'Anne Claire Poirier sont d'un tout autre ordre. À une époque où les

revendications féministes étaient, non seulement essentielles, donc justifiées, mais aussi et parfois (trop) cinglantes, la cinéaste a souhaité poser un geste politique. Car dénuder de nouveau Valérie/Danielle Ouimet, c'est exposer une fois de plus ce corps mythifié par le cinéma, mais aussi et surtout, c'est faire en sorte que les spectateurs puissent le voir autrement. C'est-à-dire *la voir elle*, l'actrice Danielle Ouimet, et par extension son personnage de fiction, Valérie, qui lui a collé à la peau, donc *la voir réellement* pour ce qu'elle est : une femme tout entière et non pas uniquement un objet du désir comme elle est présentée dans *Valérie*. Ce geste politique d'Anne Claire Poirier, geste féministe il va sans dire, fait écho à ces paroles de femmes au cinéma qui, à l'exemple du personnage de Muriel (Nathalie Baye) dans le film *Si je t'aime, prends garde à toi*, réalisé par la cinéaste française Jeanne Labrune (1998), rejettent les représentations traditionnelles stéréotypées de la femme : « Tu vas voir qu'une femme c'est pas une pute et c'est pas ta mère ».

NOTES

[1] Emmanuel Éthis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris : Armand Colin, 2009 [2005], p. 5.

[2] Le film a amassé plus de 1,5 million \$ de recettes au box-office pour une production dont les coûts s'élevaient à 99 000 \$. Ce succès a d'ailleurs permis à Cinépix de s'implanter solidement dans l'industrie québécoise du film commercial, en plus de lancer la carrière de son réalisateur. « Valérie », *Canadian Film Encyclopedia*. En ligne : tiff.net/CANADIANFILMENCYCLOPEDIA/content/films/valerie [Page consultée le 23 mai 2013.]

[3] Parmi ces films, *Deux femmes en or* (1970), *L'initiation* (1970), *Love in a 4 Letter World* (1970), *L'amour humain* (1970), *Après ski* (1971), *Loving and Laughing* (1971), *7 fois... (par jour)* (1971) et *Les chats bottés* (1971).

[4] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976, p. 9.

[5] Pour une étude détaillée sur la pornographie *hardcore*, voir les ouvrages de Linda Williams, pionnière des études pornographiques (*Porn Studies*) : *Screening Sex* (Duke University Press, 2008), *Porn Studies* (Duke University Press, 2004) et *Hard Core : Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* (University of California Press, 1989 et 1999 pour l'édition augmentée).

[6] Voir à ce sujet le documentaire de Fenton Bailey et Randy Bararato, *Inside Deep Throat* (États-Unis, coul. 92 min. 2005), qui insiste sur le contexte sociopolitique et culturel entourant la réalisation et la sortie de *Deep Throat*, de même que l'engouement du public pour le film et son succès au box-office. Le documentaire propose également une réflexion éclairante sur la censure qu'a subie le film peu de temps après sa sortie en salles et les procédures judiciaires encourues par l'équipe de tournage et de production.

[7] Le film *Kinsey* (Bill Condon, 2004), qui retrace la vie et la carrière pour le moins tumultueuse du professeur de biologie Alfred Kinsey, fondateur de la sexologie moderne, dépeint le contexte sociopolitique singulier des années quarante et cinquante aux États-Unis, décennies considérées comme une pré-révolution sexuelle, notamment en raison de la publication controversée des rapports sur la sexualité des hommes et des femmes : *Sexual Behavior in the Human Male* (1948) et *Sexual*

Behavior in the Human Female (1953).

[8] Sigmund Freud, « La féminité », *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris : Gallimard, 1984, p. 150–181.

[9] Judith Butler, *Défaire le genre*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Maxime Cervulle, Paris : Amsterdam, 2006.

[10] Il serait plus adéquat de comparer la mise en scène de la sexualité dans le film *Valérie* avec celle du film érotique français *Emmanuelle*, réalisé en 1974 par Just Jaekin. Néanmoins, le propos de cette réflexion tient justement dans la comparaison de deux moments cinématographiques qui témoignent de la révolution sexuelle et féministe nord-américaine de l'époque.

[11] Voir à ce sujet l'ouvrage autobiographique de Danielle Ouimet, *Si c'était à refaire*, Montréal : Publistar, 2005. En ce qui concerne la vie et les différents engagements de Linda Lovelace (dont le mouvement anti-pornographie), voir *Ordeal, An Autobiography*, Secaucus : Citadel Press, 1980.

[12] Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*, London/New York : Routledge, 1993, p. 31.

[13] Bien que les artistes modernes, tels les surréalistes, aient vénéré le corps de la femme, c'est-à-dire l'aient idéalisé, la psychanalyse freudienne en a fait un objet à la fois dangereux et mystérieux, à l'exemple de cette fente — l'organe sexuel femelle — d'où s'écoule le sang menstruel, gage de fertilité comme d'infamie. Le cinéma de la Française Catherine Breillat, et en particulier le film *Anatomie de l'enfer* (2004), s'intéresse de près à l'organe sexuel femelle qu'il interroge sous plusieurs angles (psychanalytique, philosophique et symbolique) et d'un point de vue féministe, tout en jouant sur la frontière du film pornographique.

[14] Voir son ouvrage *Visual and Other Pleasures* (Bloomington : Indiana University Press, 1989) qui résume bien son parcours théorique féministe depuis son article fondateur, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », publié en 1975 dans la revue académique britannique *Screen*.

[15] Seules les réalisatrices ont consenti, et ce pour des raisons évidentes, à faire confiance aux personnages féminins dans les années soixante et soixante-dix, dont la Française Agnès Varda qui a mis en scène des personnages féminins qui portent, tel le personnage masculin traditionnel (le héros), l'action sur leurs épaules.

[16] Voir à ce sujet le chapitre intitulé « Les images de femmes dans le cinéma masculin : 1960–1983 » de Louise Carrière dans lequel elle apporte des précisions éclairantes quant aux représentations de la femme dans le cinéma fictionnel et documentaire réalisé par les cinéastes influents de cette période.

[17] À titre d'exemple, une fusée qui décolle, un train qui entre dans un tunnel ou une pluie de feux d'artifice multicolores.

[18] Raphaëlle Moine et Geneviève Sellier (dir.), « Genre/Gender », *Cinémas : Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies*, vol. 22, nos 2–3, Printemps, 2012, p. 7.

[19] Pour une étude de la représentation homosexuelle dans le cinéma québécois, voir Thomas Waugh, « Nègres blancs, tapettes et 'butch' : images des lesbiennes et des gais dans le cinéma

québécois », *Copie zéro*, Montréal, octobre 1981, p. 12–29.

[20] La lesbienne vampire est un personnage récurrent du cinéma érotique et d'horreur des années soixante-dix, par exemple dans les films du réalisateur français Jean Rollin. Pour une introduction au cinéma de Jean Rollin, voir David Kalat, « Eroticism and Exoticism in French Horror Cinema. A Brief Introduction to the Cinema of Jean Rollin », *Kinoeye. New Perspectives on European Film*, vol. 2, n° 7, 15 avril 2002. En ligne : www.kinoeye.org/02/07/kalat07.php<http://www.kinoeye.org/02/07/kalat07.php> [Page consultée le 23 mai 2013.]

[21] Parmi tant d'autres, le film *Mulholland Drive* (2001) réalisé par David Lynch et mettant en vedette Naomi Watts (Betty) et Laura Harring (Rita) dans une scène sexuelle qui a fait sensation.

[22] Voir à ce sujet le documentaire *Les Ennemis de la censure : une histoire de la censure au Québec* (Karl Parent, Canada, couleur/n & b, 52 min, 2008) qui retrace brièvement les événements entourant la sortie censurée de ce film sur les écrans du Québec. *I, A Woman* est un film danois réalisé par le cinéaste suédois Mac Ahlberg (1931–2012) qui a notamment œuvré aux États-Unis.

[23] Mylène Farmer. « Libertine », *Cendres de lune*, CD, Éditions Polydor, 1986.

[24] Selon Douglas Keesey et Paul Ducan (éditeurs de l'ouvrage *Cinéma érotique*), cette scène entoure le film d'un halo sulfureux qui aura des conséquences des plus néfastes : le film sera soit tronqué, confisqué ou même interdit dans certains pays (p. 21). De plus, la jeune actrice « Hedy Lamarr, surnommée dans les années 40 'la plus belle femme d'Hollywood', ne put envisager de retourner dans un film après *Extase* qu'en 1937... après son divorce. Elle émigra aux États-Unis. Louis B. Mayer de la MGM l'engagea sur le champ et lui demanda de changer son nom : Hedy Kiesler devint Hedy Lamarr ». « Extase (1933) de Gustav Machatý », *L'œil sur L'Écran*, LeMonde.fr, 10 juillet 2008. En ligne : films.blog.lemonde.fr/2008/07/10/extase/ [Page consultée le 5 juin 2013.]

[25] Au sujet de l'exploration du désir féminin au cinéma, voir le documentaire *Filmer le désir* (Marie Mandy, Belgique/France, couleur, 61 min, 2002) qui traite de la question, et ce, particulièrement dans les films de fiction réalisés par des femmes.

BIBLIOGRAPHIE

Auteur non mentionné, « Maple Syrup Porn », *Canadian Film Encyclopedia*.

En ligne : tiff.net/CANADIANFILMENCYCLOPEDIA/Browse/bysubject/maple-syrup-porno [Page consultée le 23 mai 2013.]

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : Pour un féminisme de la subversion* (Trad. Cynthia Kraus), Paris: La Découverte, 2005.

CARRIÈRE, Louise, *Femmes et cinéma québécois*, Montréal: Boréal express, 1983.

CHABOT, Claude et Denise PÉRUSSE (dir.), *Cinéma et sexualité*, Actes du septième colloque de l'Association québécoise des études cinématographiques, Québec: Prospec Inc., 1988.

ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris: Armand Colin, 2e édition, 2009.

GAREL, Sylvain, « Faire du cinéma francophone en Amérique du Nord. Bref historique du cinéma

québécois », Marta Dvorak (dir.), *Cinéma/Canada*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 27–32.

FASSIN, Éric et Elsa DORLIN (dir.), *Genres et sexualités*, Paris: Éditions de la Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2009.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris: Gallimard, 1976.

GAINES, Jane, « Women and Representation », *Jump Cut : A Review of Contemporary Media*, n° 29, février 1984, p. 25–27.

En ligne : www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/WomenRepnGaines.html [Page consultée le 23 mai 2013.]

HARDY, Gabrielle, « Screening Sex, Linda Williams », *Débordements*, 29 avril 2012. En ligne : revuedebordements.free.fr/spip.php [Page consultée le 5 juin 2013.]

HÉBERT, Pierre, Yves LEVER et Kenneth LANDRY (dir.), *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*, Anjou: Fides, 2006.

KEESY, Douglas et Paul DUNCAN (dir.), *Le cinéma érotique*, Paris: Tashen, 2005.

KLEINHANS, Chuck, « Sexual Representation: An Introduction », *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n° 32, avril 1987, p. 33. En ligne : www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC32folder/SexualRepnIntro.html [Page consultée le 23 mai 2013.]

LAVIGNE, Julie, « Entre plaisir et danger. Exploration de la sexualité au Québec à travers ses images et ses représentations », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 12, n° 2, 2009, p. 11–21.

MAYNE, Judith, *Cinema and Spectatorship*, London/New York: Routledge, 1993.

MARSHALL, Bill, *Quebec National Cinema*, Montréal/Queen's: McGill–Queen's University Press, 2001.

MOINE, Raphaëlle et Geneviève SELLIER (dir.), « Genre/Gender », *Cinémas : Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies*, vol. 22, nos 2–3, Printemps/Spring, 2012.

MOTTIER, Véronique, *Sexuality, A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2008.

MULVEY, Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif, Laura Mulvey. 2^e partie », traduit de l'américain par Gabrielle Hardy, *Débordements*, 26 mars 2012. En ligne : revuedebordements.free.fr/spip.php [Page consultée le 3 juin 2013.]

PÉRUSSE, Denise, « Le spectacle du "manque féminin" au cinéma : un leurre qui en cache un autre », *Cinémas : Revue d'études cinématographiques/Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 8, nos 1–2, 1997, p. 67–91. En ligne : www.erudit.org/revue/cine/1997/v8/n1-2/024743ar.pdf [Page consultée le 5 juin 2013.]

ROBERTSON, James R., « Obscénité : la décision de la Cour suprême du Canada dans l'affaire *R. c. Butler* », BP–289F, Division du droit et du gouvernement, mars 1992.

En ligne : publications.gc.ca/Collection-R/LoPBdP/BP/bp289-f.htm [Page consultée le 23 mai 2013.]

SULLIVAN, Rebecca, « Work it Girl! Sex, Labour, and Nationalism in Valérie », Malek Khouri et Darrell

Varga (dir.), *Working on Screen. Representation of the Working Class in Canadian Cinema*, Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2006, p. 95–112.

THORNHAM, Sue, *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

TURNER, D. John, « Le Cinéma Québécois: Canada's French Language Feature Film Industry », *Journal of the University Film Association*, vol. 27, n° 3 (« CANADIAN CINEMA : Its Origins History Development and Future »), Champaign: University of Illinois Press, 1975, p. 67–72.

VAN WOERKENS, Martine, « Judith Butler, *Défaire le genre* », *L'Homme*, n°s 187–188 (« Miroirs transatlantiques »), 2008. En ligne : lhomme.revues.org/index20562.html [Page consultée le 30 mai 2013.]

VÉRONNEAU, Pierre, « L'histoire du Québec au travers de l'histoire du cinéma québécois. Le cinéma québécois a-t-il le goût de l'histoire? », *Cinémas : Revue d'études cinématographiques/Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 19, n° 1, 2008, p. 75–108.

En ligne : www.erudit.org/revue/cine/2008/v19/n1/029500ar.pdf [Page consultée le 28 mai 2013.]

SITES INTERNET

Bilan du siècle (« Le cinéma québécois, de 1900–1970 ») : <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/collaborations/3086.html>

Canadian Film Encyclopedia : tiff.net/CANADIANFILMENCYCLOPEDIA/

Cinéma québécois - Télé Québec : <http://cinemaquebecois.telequebec.tv/#/Episodes/43/Default.aspx> Encyclopédie de l'Agora : <http://agora.qc.ca>

The Kinsey Institute : <http://www.kinseyinstitute.org>

Office national du film du Canada : <http://onf-nfb.gc.ca/fr/accueil/>

FILMS

Cinéma québécois : le désir (Bernard Lafrenière, George Privet, Canada, couleur/n & b, 44 min, 2008)

Deep Throat/Gorge profonde (Gerard Damiano, États-Unis, couleur, 61 min, 1972)

Les Ennemis de la censure : une histoire de la censure au Québec (Karl Parent, Canada, couleur/n & b, 52 min, 2008)

Les Filles du Roy (Anne Claire Poirier, Canada, couleur, 56 min, 1974)

Inside Deep Throat (Fenton Bailey et Randy Barbato, États-Unis, couleur, 91 min, 2005)

Valérie (Denis Héroux, Canada, n & b, 97 min, 1968)

DESCRIPTIF BIOGRAPHIQUE

Julie Beaulieu est professeure adjointe en études cinématographiques au Département des littératures de l'Université Laval. Spécialiste de l'œuvre de Marguerite Duras, ses intérêts de recherche et son enseignement couvrent le cinéma actuel et la culture numérique, le cinéma des femmes et le cinéma expérimental, de même que les théories féministes et *queer*. Elle s'intéresse également à la littérature féminine du XX^e siècle et actuelle. Parmi ses plus récentes publications : « Fantasma

homo-érotique à l'écran : l'héritage de Jean Genet pour le nouveau cinéma *queer* », *Écranosphère*, Université de Montréal (à paraître en 2014); « Virtualités à l'œuvre dans le cinéma de Marguerite Duras », Peter Lang, Bruxelles (à paraître en 2014); « Ce qui reste du théâtre dans le film : le 'cas' Marguerite Duras », *Études littéraires*, Université Laval (à paraître en 2014); « Entre féminisme, technologie et science-fiction : le cyborg », *Méridien critique*, Université Stefan cel Mare Suceava, Roumanie (2012).